

EL CUERPO Y LA IMAGEN DEL PODER. OCUPACIONES DEL ESPACIO.

Una visita a *El pulso del cuerpo* por
Sara Losada, mediadora de arte de Bombas Gens Centre d'Art

Visita

En esta visita se propone realizar una aproximación a un conjunto de obras de la exposición *El Pulso del Cuerpo. Usos y representaciones del espacio* con la intención de reflexionar sobre cómo los cuerpos pueden ocupar los espacios, dibujando formas diversas y desplegando muy distintas poses y gestos. Surge así la posibilidad de pensar cómo distintas formas de habitar corporalmente los espacios expresan u operan como imágenes del poder, poniendo de relieve su presencia o, por el contrario, su ausencia relativa, exaltando su fuerza o evidenciando algunas de sus consecuencias. Se trata, pues, de proponer un recorrido en el que pensar sobre algunas de las relaciones existentes entre la construcción y ocupación de los espacios por medio del cuerpo y su vinculación con la imagen poder.

A lo largo de este recorrido me gustaría, en definitiva, compartir con vosotras y vosotros algunas ideas, o tentativas de ideas, que me han ido surgiendo en torno al **espacio**, el **cuerpo** y el **poder** a lo largo de varios meses de convivencia con las obras de esta exposición.

Entre los aspectos fundamentales que han despertado mi interés respecto a estos conceptos quizás destacan especialmente las distintas maneras en que se nos muestran los cuerpos, situándose **entre el orden y el desorden, la rigidez y la laxitud, la rectitud y el pliegue**. Los distintos comportamientos corporales con los que nos desplegamos en el espacio ponen de manifiesto, en el conjunto de fotografías al que voy a ir haciendo referencia, distintas formas de habitar dichos espacios, de mirarlos y de usarlos, distintas ideologías y políticas derivadas de las mismas, distintas formas de apropiación de los lugares y de transformación de los mismos...

Si comenzamos mirando las fotografías del *apartheid* de **David Goldblatt** (Randfontein, 1930 – Johannesburgo, 2018) rápidamente nos resultará evidente cómo una ideología racista y clasista está ordenando los cuerpos en los distintos espacios mediante su segregación. Cuerpos negros abarrotan los autobuses de ida y vuelta al trabajo. Ni un solo cuerpo blanco participa de estos espacios. Es la división, la exclusión, la separación, la que desvela la violencia ejercida sobre la población negra. La rigidez, en ese caso, está en esa línea que separa los cuerpos, evitando que blancos y negros se encuentren o, mucho menos, se rocen. Es la línea divisoria del espacio de dentro y de fuera de campo fotográfico la que está latente pero no se ve: división de dos mundos que no pueden mostrarse a la vez, ya que nunca coinciden en un mismo lugar. Se nos muestra un mundo fragmentado, segmentado, desgajado del otro, del de los derechos básicos. Los cuerpos de los negros nos hablan del poder aplastante que los blancos ejercen sobre ellos, empujándolos a unos autobuses que se desplazan durante horas, sin asegurar un asiento para cada uno de los viajeros, con el fin de llegar al trabajo o volver a su hogar después de una ardua jornada laboral. Ese poder, que les doblega, les humilla y les desprecia, que les sitúa en una esfera distinta, inferior, no humana, es puesto de relieve por sus cuerpos hacinados, agotados, desmoronados, deshechos, derretidos... Es la imagen que el poder no airea, porque la imagen del poder que se nos quiere mostrar para así hacernos sabedores de cómo es este, es la imagen del cuerpo fuerte y rígido que dibuja formas perfectamente ordenadas en el espacio.

En este sentido, una relación interesante que se genera en el encuentro entre los cuerpos y los espacios se pone de relieve en las que podríamos denominar *arquitecturas humanas del poder*. Esto se aprecia muy

bien en las imágenes de rígidas composiciones que promovió y difundió el nazismo: arquitecturas humanas construyendo y definiendo los espacios del poder, promoviendo una imagen estetizada del mismo mediante ordenaciones urbano-arquitectónicas de lugares a partir de rígidas ordenaciones de los cuerpos (además de la arquitectura en sí misma y del urbanismo). En este caso, las composiciones que dibujan los cuerpos en el espacio trascienden el pragmatismo y tienen mucho más que ver con la proyección de una imagen determinada del poder que se difundió, muy especialmente, por medio del cine como medio de propaganda.

La senso-propaganda¹, aquella que apela directamente a los sentimientos del espectador, fue la estrategia empleada por el régimen nazi para transmitir su discurso totalitario tanto dentro como fuera del país, lo que suponía un continuo reclamo a los sentimientos de las masas. Su expresión en la arquitectura, mayoritariamente realizada por Albert Speer, y las dos grandes obras cinematográficas encargadas a **Leni Riefenstahl** (*Triumph des Willens* y *Olympia*), parecen compartir una serie de características en tanto que comparten un fin: propagar la ideología nazi, abrumar y canalizar a las masas, así como afianzar la unidad del espíritu alemán. La espectacularización del poder fue impulsada y difundida por los *mass media*, cuya posibilidad fue detectada y aprovechada por el Ministerio de Instrucción Popular y Propaganda². Se generaban y proyectaban imágenes en las que primaba lo descomunal, el orden, la jerarquía, la exaltación del espíritu y del cuerpo alemán, las vinculaciones mitológicas con la cultura clásica y el uso de una iconografía tremendamente explícita.

La estética nazi es la estética del orden, de la obediencia, de la jerarquía, de las composiciones simétricas y milimétricamente representadas... que no deja de repetirse en las puestas en escena del poder: soldados perfectamente disciplinados o arquitecturas y propuestas urbanizadoras perfectamente pensadas y diseñadas para cumplir su cometido. Los cuerpos, además de la arquitectura, en su disposición urbanizadora, funcionan como imágenes del poder: se muestran controlados y magníficamente, bellamente coordinados, lo que emociona al espíritu del que los observa y se siente partícipe de todo ello.

Las manifestaciones artísticas se convirtieron en instrumentos esenciales para la transmisión de la visión del mundo nacionalsocialista simbolizando el orden, la jerarquía y la unidad, provocando en los alemanes un sentimiento de pertenencia y unidad a partir de una profunda emoción ante la ideología nazi y la raza aria. Entre las producciones artísticas más profundamente marcadas por estas ideas y que mejor reflejan el concepto de senso-propaganda se encuentra la película de Leni Riefenstahl (Berlín, 1902- Pöcking, 2003) *Triumph des Willens* (1935). El protagonismo del cuerpo ya aparece con anterioridad en su primera película como directora, *Das blaue Licht* (La luz azul, 1932), un largometraje de montaña ya inscrito dentro de la ideología de la Alemania nazi que presenta al ser humano frente a la naturaleza, en lucha con ella. La auto-superación y fuerza física se presentan como temas principales en un momento en el que “la exaltación de lo esencial y del mito de la fuerza como origen de la pureza del ser humano es la base de las teorías raciales nazis.”³

1 Tschakhotine, Serge (1979): “El secreto del éxito de Hitler: La violencia psíquica”, en Moragas, de Miquel, *Sociología de la Comunicación de Masas*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 414.

2 La relación entre la imagen del poder en la Alemania nazi y el arte fue muy estrecha. Goebbels, ministro de Instrucción Pública y Propaganda de Hitler, mostró desde un principio saber que él jugaba un papel esencial en el control y difusión de la imagen de la Alemania nacionalsocialista y, por tanto, del éxito de Hitler y su partido. Este Ministerio, “competente para todas las cuestiones de influencia espiritual sobre la nación”, dedicó una de sus once secciones al Cine y otra a las Bellas Artes y Oficios. Goebbels, en su discurso “La vida cultural durante la guerra” en la jornada anual del *Reichskulturkammer*, dijo: “La técnica se manifiesta hoy en relación con la cultura, como el más fuerte de los poderes espirituales de nuestro tiempo. Con ello, radio, cine y prensa se han convertido en los medios más modernos para dirigir al pueblo.” En: Villarreal, Héctor (2002): “Leni Riefenstahl y el cine de propaganda”, *Razón y palabra*, 29, p. 4 y Wite, Karsten (1997): “El cine del Tercer Reich”, en Domínguez, Gustavo y Talens, Jenaro (coord.), *Historia general del cine*, Cátedra, Madrid, vol. VII, p. 214.

3 Sánchez Alarcón, María Inmaculada (1996): “Leni Riefenstahl: la estética del triunfo”, *Historia y comunicación social*, 1, p. 306.

Tras el fracaso en las elecciones de 1932, a comienzos del próximo año Hitler fue nombrado Canciller y, ese mismo marzo, el NSAPD (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*) ganó las elecciones. Para reafirmar su liderazgo se llevó a cabo un impresionante despliegue de propaganda, donde el cine jugó un papel esencial. En primer lugar, Riefenstahl realizó *Sieg des Glaubens* (Triunfo de la Fe), un corto hasta el momento desaparecido en el que se pretendía documentar el “Congreso de la Victoria” de 1933 en Nuremberg. Un año después se le volverá a encargar la realización de un documental para recoger en imágenes el Congreso de Nuremberg de septiembre de 1934. Pagada completamente por el Partido Nazi, encargada personalmente por el Führer y con un fin propagandístico rotundo, es imposible pensar que se está ante un documental sin más. Según el *Völkischer Beobachter*, el film reflejaría “el orden, la unidad y la ambición del movimiento nacionalsocialista”.⁴

El Führer se presenta como el nexo de unión entre la vieja y la nueva Alemania, la tradición y la modernidad, que avanza hacia el futuro triunfante. En este regreso a las raíces y la tierra, de donde surge el superhombre de raza aria, entra en juego el elemento *völkisch*. Lo popular y nacional y el mito hitleriano son presentados desde el inicio de la película, siendo los temas principales de la misma.

Leni Riefenstahl buscaba, según sus propias palabras, “un camino uniforme que configure de tal manera la película que arrebate al oyente y al espectador de acto en acto, de impresión en impresión.”⁵ Ejemplo de ellos son las combinaciones de primeros planos de Hitler y planos generales de las masas, presentando al líder de forma definida, aislada, mítica. También la relación entre la masa y su líder hace patente en la última secuencia de la película, cuando la cámara muestra a los cuerpos que abarrotan ordenadamente el espacio, seguidamente recorre las águilas y esvásticas hasta llegar de nuevo a la multitud y, finalmente, a Hitler.⁶

Serge Tschakhotine se refiere a la propaganda de Hitler como aquella caracterizada por la “renuncia a las apelaciones morales, apelación a la emotividad de las masas para la utilización de la ‘primera’ pulsión (combativa), como base, y empleo de reglas racionales para la formación de reflejos condicionados conformistas en las masas”.⁷ Esto se ve reflejado en la película en varios aspectos, pero quizás el que más nos interesa en esta mirada a las imágenes es la estupefacción en la que la masa se ve imbuida, inmovilidad que adquiere ritmo a través del majestuoso montaje de la directora. Pero la masa estupefacta está además subordinada (planos generales) al líder y su cúpula (primeros planos), envueltos todos, incluidos nosotros a través de los encuadres, en un espacio de poder del nacionalsocialismo.

Permanentemente nos encontramos ante encuadres que buscan la simetría y el orden, mientras recogen imágenes de simetría y orden. El caos queda desplazado ante la aparición de Hitler, que consigue la unión del pueblo alemán bajo el máximo estructurado control. Los espacios construidos para este Congreso (y otros posteriores) reflejan orden, las arquitecturas humanas también. La cámara nos muestra el encuadre simétrico, cuando no opta por recorrer el inmenso espacio para reflejar la inmensidad y la fuerza de lo que allí está ocurriendo. Para ello se han realizado, incluso, planos aéreos.⁸

4 Sánchez Alarcón, María Inmaculada (1996): p. 309

5 Riefenstahl, Leni (1935): *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, München, s. ed. Citado en: Wite, Karsten (1997): p. 203.

6 Sánchez Alarcón, María Inmaculada (1996): p. 310. Es interesante también señalar que, en muchas ocasiones, las águilas y el Führer aparecen sobre el cielo o un fondo neutro, cargando así aún más su contenido simbólico.

7 Tschakhotine, Serge (1979): p. 428.

8 En el Homenaje a los Caídos la cámara se situó sobre una grúa en un mástil de bandera y así poder grabar la perfecta estructura geométrica en la que el eje central es el Führer, director de su grandilocuente orquesta perfectamente articulada. En: Wite, Karsten (1997): p. 204.

Hitler se dirige a toda la sociedad, desde el niño, con imágenes entrañables recogidas por la cámara, hasta el joven y el adulto. Todo parece coordinado por un espíritu común, el alemán. En una escena, las Juventudes Hitlerianas se equiparan a la colmena de abejas que trabaja felizmente con un objetivo común, mientras muestran su bello y fortalecido cuerpo, reflejo de la fortaleza de su espíritu. Aparecen arreglándose y preparándose para un nuevo día, dónde los juegos, filmados para así dejar constancia de su cuerpo ario, tienen cabida. De este modo se apela a los sentimientos más enternecedores. Incluso en estos momentos de risas y ajeteo las formas geométricas del conjunto de los cuerpos tienen cabida. Más adelante, aparecerán escenas que revelan hacia dónde se dirigen esos jóvenes: ser futuras arquitecturas del poder. En estas escenas, la aparición del Führer ordena de la manera más rígida a los jóvenes guerreros.

La mirada artística de la cámara es esencial para el régimen, pues en sus imágenes se simboliza el orden, la jerarquía y la unidad. Toda una serie de recursos cinematográficos que muestran una puesta en escena totalmente racionalizada para atacar al espectador desde el sentimiento.⁹ “Quien pretende dominar a las masas, -dice Hitler- debe saber utilizar la llave que abre la puerta que conduce al interior de sus corazones.”¹⁰

Es interesante señalar al menos una diferencia relevante entre dos agrupaciones de cuerpos a lo largo de la película. Por un lado, se encuentra la masa del pueblo, expectante, emocionada, devota y entregada a su líder. Se muestra desordenadamente ordenada, con cada cuerpo en su lugar, pero cada individuo cargado, a su vez, de exultante efusividad, rompiendo la rígida coreografía, mostrando organicidad y espontaneidad dentro del orden. Por otro lado, emergen los cuerpos del poder, del orden y la jerarquía acompañando al Führer. Construyen rígidas formaciones y composiciones geométricas. No hay duda, ellos son la encarnación del orden y del poder, los pilares sobre los que se construye el régimen.

El congreso de 1934 tenía una función concreta. Dada la reciente purga realizada entre las SA y el asesinato de Roehm, el Partido quería reafirmar su unidad y fortaleza. Leni Riefenstahl fue la encargada de recoger estas imágenes como elemento de propaganda interna y externa, así como dejar constancia para la posteridad del nacionalsocialismo. Speer fue el arquitecto, convertido en el primero del régimen, que creó los espacios para la celebración de dicho congreso en Nuremberg. El Führer, al igual que los edificios que mandó construir, desempeñaría la misma función, en tanto que “encauzan y dominan al movimiento de las multitudes y, al mismo tiempo, las acogen en su descomunal seno para que se sientan cada vez más poderosas.”¹¹

Aunque obvio, conviene señalar que la senso-propaganda ha sido también utilizada en otros regímenes, como es el caso de la democracia norteamericana: en 1923, por ejemplo, tuvo lugar la campaña de Roosevelt para el New Deal: “En el desfile que circuló por las calles de Nueva York había 255.000 participantes con 200 orquestas, y que para lanzar esta propaganda Roosevelt recurrió a 1.500.000 agitadores voluntarios.”¹²

En las *arquitecturas humanas del poder* el cuerpo se presenta como imagen del orden, expresión de autori-

9 Mosse, George L. (2005): *La nacionalización de las masas*, Marcial Pons Historia, Madrid, pp. 15-37.

10 Hitler, Adolf, Mein Kampf. Citado en: Mosse, George L. (1973): *La cultura nazi. La vida intelectual, cultural y social en el Tercer Reich*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, p. 42

11 Benet, Vicente J. (2006): “Arquitectura nazi”, *Lars. Cultura y Ciudad*, 3, p. 45.

12 Tschakhotine, Serge (1979): pp. 414 y 415.

dad; cuerpos que definen estructuras urbanizadoras de portentosas dimensiones: la potencia de una nación, la fuerza de un pueblo. Cuerpos ordenados bajo un régimen determinado, expresión de su poder inquebrantable. De ahí la rigidez de sus gestos, la perfección de sus movimientos coreografiados, la perfecta construcción y definición de espacios por medio de sus cuerpos.

Al mirar la serie de fotografías de **Takashi Hamaguchi** (Shizouka, 1931) *Revolta Universitaria contra el Tratado de Seguridad Estados Unidos – Japón en 1970* (1969) nos situamos entre dos cuerpos distintos: el orden frente al desorden, la rectitud frente al caos. El Estado, el poder, se presenta mediante un cuerpo ordenado para un momento de acción: las fuerzas de seguridad del gobierno se disponen frente a los manifestantes que se oponen a la revisión del Tratado de Seguridad entre Japón y Estados Unidos, un hecho que se engloba en el marco posterior a la rendición de este primer país ante el segundo en 1945 y el sentimiento antinorteamericano existente. Los enfrentamientos abarcaron una década y se recogieron bajo el nombre del AMPO del 60 y el AMPO del 70, señalando así las dos oleadas de protestas.

Por un lado, aparece una imagen de la calle tomada por los estudiantes, el espacio es invisible, tan sólo vemos cuerpos, o un cuerpo social que está transformando el espacio. En el resto de las fotografías, donde se distinguen claramente los cuerpos y los espacios, parece repetirse el mismo esquema: los manifestantes se agrupan o dispersan siempre de manera desordenada, orgánica, aunque pueda haber un orden subyacente; los antidisturbios, por el contrario, se despliegan de manera ordenada, definiendo, de nuevo, *arquitecturas humanas del poder*. Es una cuestión práctica, pero que a su vez está determinando y evidenciando públicamente una imagen del poder.

Los cuerpos de las fuerzas del Estado pueden abrir o cerrar caminos, pueden estratégicamente situar sus escudos para construir pared y techo al instante tras los que refugiar sus cuerpos (al estilo de la formación en testudo romana), pero también se alinean en el espacio público tomado por la protesta levantando muros cuyos límites no alcanzamos a ver. Imágenes del orden, de lo indestructible. Muros no porosos que cierran el paso a cualquier muestra de cuerpo mínimamente líquido.

¿De quién son los espacios públicos? ¿Qué puede un cuerpo en un espacio? Los manifestantes de las fotografías de Hamaguchi operan en tanto que cuerpo social transformador del espacio al tomar las calles y plazas para manifestar su rechazo a un acuerdo político entre dos gobiernos. Es un espacio que se conquista para expresar un desacuerdo y profundo malestar de una parte importante de la sociedad japonesa de los años sesenta.

Quizás aquí nos vengan también a la memoria un número importante de imágenes de distintas manifestaciones. Podemos escoger y recordar la toma de las plazas por parte del 15-M: masas de gente unidas apropiándose del espacio de una manera, en el ámbito de lo corporal, caóticamente ordenada. En este caso se trataba de una ocupación no agresiva de los espacios públicos, mostrando resistencia pasiva frente a la intervención policial. De nuevo, encontramos imágenes que muestran dos actitudes corporales y dos formas distintas de agrupación de los cuerpos.

Si nos retrotraemos a los años 40 y nos trasladamos a otro continente nos encontraremos con las fotografías

del barrio de Harlem tomadas por la fotógrafa **Helen Levitt** (Nueva York, 1913 – 2009). Unas imágenes que se insertan dentro de la *street photography* y que nos muestran a unos protagonistas bien distintos apropiándose de los lugares de un modo muy diferente. La infancia y el juego son el centro de la mayoría de las fotografías que podemos apreciar en la exposición. Niños que conquistan los espacios urbanos y los transforman con sus cuerpos. La rigidez, la ordenación, la coreografía se resquebraja, cada cuerpo se mueve en una dirección y se pliega y se expande en relación a los demás cuerpos: un grupo de personas baila en una acera, una madre introduce su cabeza y torso en el carro de un niño haciéndolos desaparecer, como un avestruz, mientras la sonrisa del pequeño se expande más allá de los límites de su rostro, otros niños avanzan y retroceden sacudiendo ramas en un descampado... Son cuerpos que parecen sentirse libres, ocupando el espacio, haciéndolo suyo; cuerpos con un poder transformador sobre el urbanismo y la arquitectura, cuerpos que modifican la mirada sobre los espacios, así como los usos que a estos les habían sido asignados.

Avanzan los años, las décadas, y el urbanismo parece imponer un ritmo, un cuerpo, una pose, a quienes transitan las calles. Nos mimetizamos unos con otros en nuestro avance imparable, nos convertimos en un elemento más que fluye por los espacios habilitados para conectar un punto con otro de la ciudad. Flujos de personas que no dejan de ir y venir. Cuerpos con la mirada al frente y el paso ligero. Desplazamientos en masa pero, a su vez, desconectados unos de otros cada uno de los integrantes de la misma.

El urbanismo ordena los cuerpos o, incluso, va más allá, pues como dice Manuel Delgado, “el urbanismo no pretende ordenar lo urbano de la ciudad, sino anularlo y, si es posible, cuando menos atenuarlo al máximo”.¹³ Un urbanismo que estructura y que es, al mismo tiempo, imagen hacia el interior y hacia el exterior de un lugar. Ese podría ser el caso de la transformación que tuvo lugar en la Barcelona del 92, unos Juegos Olímpicos que permitían lanzar una imagen de modernidad al mundo. Sin embargo, hay cuerpos que escapan (o son expulsados) de esos espacios cada vez menos habitables, de esas ciudades frías, y que se expanden hacia otros lugares sin nombre, sin usos todavía asignados. Emerge la periferia como lugar de posibilidades, las afueras, lo marginado, el espacio de los restos o de los abandonos, el espacio descuidado... La periferia de Barcelona a mediados de los años 90 que nos presenta **Xavier Ribas** (Barcelona, 1960) en cierta medida puede recordarnos a *The Monuments of Passaic* de **Robert Smithson**: territorios abandonados, tierra de nadie, que no despiertan un interés turístico, al menos para una agencia de turismo, pero que están repletos de capas de memoria para el artista, memorias de la ruina industrial. Sin embargo, un dominguero puede con todo. Expulsado de la Barcelona moderna de finales de siglo, busca su espacio de ocio fuera de ese territorio urbanizado, y lo encuentra en las playas de los alrededores, donde habitan también los *containers*, los puentes y las carreteras... Su cuerpo se expande y se relaja, apropiándose (o, mejor, tomando lo que queda libre, lugar al que se ha visto desplazado) de esos espacios que se les presentan libres. Con sus pertenencias, estos habitantes temporales dibujan estructuras que ocupan durante unas horas, estructuras que delimitan sus espacios “privados”, en los que los cuerpos se mueven con libertad. El dominguero construye con aquello que le acompaña (coche, sillas, mesas, toldos...) espacios para el placer fugaz de un día. El cuerpo ya no desfila ordenado y rígido, sino que se expande y contrae de manera relajada en el espacio desechado por la gran ciudad. Los adultos también juegan, ya no en el corazón de la ciudad de mediados de siglo, pero sí en su periferia en tanto que espacio de lo posible. Geografías del abandono, lugares sin usos asignados y que pueden ser apropiados (a partir de un obligado desplazamiento a los mismos), incorporando la memoria de lo que fueron o de lo que nunca llegaron a ser. Espacios residuales que funcionan como grietas donde la

13 Delgado, Manuel (2008): *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama (1ª ed. 1999), p. 196.

gente encuentra o inventa maneras de evadirse de la ciudad. Frente al espacio urbanizado, un espacio desarticulado donde los cuerpos se des(ordenan) permanentemente. Lugares residuales que el poder desecha y que contienen en su seno la posibilidad del desorden.

Un último ejemplo de la relación entre cuerpo y poder podría ser la serie *Handmaid's Tale*. Al final del último capítulo de la primera temporada advierte la protagonista de esta distopía: “*Nunca debieron darnos uniformes si no querían que fuéramos un ejército.*” El poder muestra a este grupo de mujeres como ejemplo de su carácter implacable y de su control omnipresente y omnipotente, pero no sólo mediante los uniformes, sino que emplea sus cuerpos para la constante formación de estructuras geométricas mostrando orden y ritmo acompasado como expresión de su fuerza, como visibilización de la potencia infinita. Sin embargo, la sensación de fuerza, de masa que avanzan al unísono, genera un sentimiento de empoderamiento, de posibilidad, que empieza a latir en la suma de todos esos cuerpos que se van uniendo y avanzando por una de las calles de la ciudad. Un poder que ordena cuerpos como ejemplo de su potencia, pero que comienza a generar empoderamiento en aquellas mujeres sometidas que ya son ordenadas y presentadas con la fuerza y estructura de un ejército.